CULTURAS

CERRAR LOS OJOS PARA QUE LUIS BUÑUEL SALTE EL MUNDO



Hablando del metafísico representante de la humanidad que sobrenada en "La edad de oro" y "Un perro andaluz" —los primeros films de Buñuel—, el mexicano Octavio Paz decía: "Buñuel nos muestra que ese hombre maniatado puede, con sólo cerrar los ojos, hacer saltar el mundo". El texto en el que figura esa admonición se publica en este suplemento como adelanto de "Buñuel: Iconografía", libro que incluye 117 fotografías que recorren de punta a punta la vida del cineasta español. Este valioso aporte a la memoria del cine, y de la creación en general, forma parte de una colección que edita el Fondo de Cultura Económica, en la que ya se han exhumado iconografías de Julio Cortázar, Emiliano Zapata, Diego Rivera y el otro gran pintor mexicano, Orozco. El tomo dedicado a Buñuel que se adelanta en parte incluye un reportaje realizado al cineasta en 1929 —una verdadera profecía—, el texto de una conferencia, "El cine, instrumento de poesía", dictada por Buñuel durante su estadía en México, en el que —entre otras cosas— cita la frase de Octavio Paz y, parafraseándola, agrega: "Bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el universo". No menos entusiastas de Buñuel, y del carácter cuestionador de su obra, aparecen —en breves textos que acompañan la completa cronología de la obra y la vida de Buñuel en el libro— Max Aub, Federico García Lorca, Henry Miller, Jean Cocteau y Carlos Fuentes. Consultado por **Página/12**, Pedro Almodóvar —quien se encuentra atareado, en Madrid, eligiendo escenarios para su próxima película— resumió un comentario que alguna vez hizo en Buenos Aires. Luis Buñuel nació en Calanda, España, en 1900 y murió en México en 1983.



UNA PROFECIA

...

—¿Y usted es Buñuel?

—Sí, para lo que usted mande.

—¿Y esas respuestas a mi cuestionario, que jamás llegan, que me ha prometido usted?

...

— Su primera pregunta se refería al juicio que me merece el cine, ¿no?

—Eso. Su opinión sobre el cine en general.

—Pues el cine me parece el representante más específico de nuestra época, nacido tan en función de sus necesidades espirituales, como la catedral en la Edad Media. Pero si ésta supone dolor, el cinema supone alegría. Así, tomo como tipo de film perfecto el cómico americano en donde el elemento humano no tiene preponderancia sobre el natural. Porque el cinema no nos da psicologías: a lo sumo nos presenta individuos aislados: a don fulano que se mueve en tal medio y al que le ocurren tales y cuales cosas. Los tipos del cine serían banales en literatura, aunque la banalidad haya sido transubstanciada por el cinema. En una novela puede decirse: "Arturo, después de encender un pitillo, continuó su discurso, diciendo..." lo que sea. La bondad de la novela depende de lo que diga Arturo, y la del film estriba en el momento de encender el cigarro. Creo, además, que el cinema es el instrumento más adecuado para expresar la gran poesía de "nuestra época" y el único que ha podido establecer ciertas verdades visuales, "universalmente".

...

—¿Es arte el cine?

—Interminable discusión: que sí, que no; que no, que sí... Me incluyo entre los que disienten. No creo que el cine se adapte al concepto tradicional del arte o a las ideas tradicionales que sobre el arte se tienen. Es una industria. Nace del standard, de la división del trabajo. El mejor cine es el que deriva de una industria más perfeccionada. Opino que el film debía ser anónimo, como la catedral. Esto no quita que muchos intenten "hacer arte" con él. Si el cinema llega a producir belleza —fin del arte— la produce no por el arte, sino por la industria y en función de su utilidad. Como el acorazado. Como el automóvil.

—¿Y qué piensa usted de la rivalidad entre el cine y el teatro?

—Que es el cine el que triunfa. El teatro primitivo no utilizaba más que la palabra. Ni decorado, ni acción, ni expresión en el rostro, que llevaban cubierto sus actores. Cuando no existía el cinema, podíamos resignarnos, por puro convencionalismo, a creer que veíamos la emoción en la cara de un actor, o a que presenciábamos una acción. Hoy el teatro nos es insoportable. Los actores del teatro, aún sin careta, no tienen rostros. Sólo tienen voz. Y el cine posee hasta "silencio"

—¿Y del cine hablado?...

—Que conseguida su perfección, se convertirá en cine-teatro y excluirá definitivamente al teatro. Pero siempre habrá un cine silencioso, un cine-cine. No podemos volver a emplear la diligencia habiendo conocido el avión. Porque aun en ese cine-teatro siempre los personajes resultarán fantasmas que hablan.

—¿Y qué cinematografía conceptúa usted mejor: la yanqui, la alemana, la rusa o la francesa?...

—Me las cita usted en el orden de mi predilección. La yanqui, con mucha diferencia sobre las otras. Dentro de las europeas, la alemana. La rusa tiene los defectos de la alemana y, además, es tendenciosa. La francesa, excepto diez o doce films, es la peor, la menos dotada.

...

De un diálogo entre Buñuel y L. Gómez Meza, en 1929.

CARLOS FUENTES Durante toda su carrera, Buñuel ha sido objeto de los ataques de una larga línea de censores, policías, clérigos, amas de casa y bienpensantes que lo han acusado violentamente —impidiendo a navajazos y botellazos la exhibición de *La edad de oro* en 1931; prohibiendo la exhibición de *Viridiana* en España, hace seis años— de minar el bien y alentar el mal. Pero Buñuel sólo indica que ni el bien está donde la sociedad lo ubica, ni el mal es el que la sociedad denuncia. Buñuel pregunta constantemente, con triste severidad: Ustedes, los que juzgan como monstruos anormales a un necrófilo, a un masoquista, a un rebelde o a un enamorado, ¿no están, apenas, encubriendo sus propias represiones e intentando negar —exterminar— la experiencia ajena? Y si física y psicológicamente lo ajeno es lo extraño —loco, homosexual o enano— políticamente es lo exterminable —negro, judío o comunista—.

EL C INSTRU DE PO

Por Luis

El grupo de jóvenes que forman la Dirección de Difusión Cultural se acercó a mi para pedirme una conferencia. Aunque agradecí debidamente la distinción de que me hacían objeto, mi respuesta fue negativa: aparte de que no poseo ninguna de las cualidades que requiere un conferenciante, siento un pudor especial de hablar en público. Fatalmente, el que diserta atrae la atención colectiva de sus oyentes, sintiéndose blanco de sus miradas. En mi caso, no puedo evitar una cierta confusión ante el temor de que puedan creerme un poco, digamos, exhibicionista. Aunque esta idea mía sobre el conferenciante pueda ser exagerada o falsa, el hecho de sentirla como verdadera me obligó a suplicar que mi período de exhibición fuera lo más corto posible, y propuse la constitución de una mesa redonda, en la que unos cuantos amigos, pertenecientes a distintas actividades artísticas e intelectuales, pudiéramos discutir en familia alguno de los problemas que atañen al llamado séptimo arte: así, se acordó que el tema fuera el de "el cine como expresión artística", o más concretamente, como instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea.

Ha dicho Octavio Paz: "Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo", y yo, parafraseando, agrego: Bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el universo. Mas por el momento podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada. En ninguna de las artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre posibilidad y realización como en el cine. Por actuar de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretas; por aislarlo, gracias al silencio, a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar su hábitat psíquico, el cine es capaz de arrebatarlo como ninguna otra expresión humana. Pero como ninguna otra es capaz de embrutecerlo. Por desgracia, la gran mayoría de los cines actuales parece no tener más misión que ésa: las pantallas hacen gala del vacío moral e intelectual en que prospera el cine, que se limita a imitar la novela o el teatro, con la diferencia de que sus medios son menos ricos para expresar psicologías; repiten hasta el infinito las mismas historias que se cansó de contar el siglo diecinueve y que aún se siguen repitiendo en la novela contemporánea.

Una persona medianamente culta arrojaría con desdén el libro que contuviese alguno de los argumentos que nos relatan las más grandes películas. Sin embargo, sentada cómodamente en la sala a oscuras, deslumbrada por la luz y el movimiento que ejercen un poder casi hipnótico sobre ella, atraída por el interés del rostro humano y los cambios fulgurantes del lugar, esa misma persona casi culta, acepta plácidamente los tópicos más desprestigiados.

El espectador de cine, en virtud de esa clase o de esa especie de inhibición hipnagógica pierde un porcentaje elevado de sus facultades intelectivas. Pondré un ejemplo concreto: la película titulada *Detective Story* o *Antesala del infierno*. La estructuración de su argumento es perfecta, el director magnífico, los actores extraordinarios, la realización genial, etc., etc. Pues bien, todo ese talento, todo ese savoir faire, toda la complicación que supone la máquina del film, fue puesta al servicio de una historia estúpida, notable por su bajeza moral. Me viene a la mente aquella máquina extraordinaria del Opus 11, aparato gigantesco, fabricado con el mejor acero, de mil engranajes complicados, tubos, manómetros, cuadrantes, exacto como un reloj, imponente como un trasatlántico, que serviría únicamente para timbrar la correspondencia.

El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta por lo general en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo liberador de la poesía. Prefieren reflejar en aquélla los temas que pudieran ser continuación de nuestra vida ordinaria, repetir mil veces el mismo drama, hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano. Y todo eso, como es natural, bien sancionado por la moral consuetudinaria, por la censura gubernamental e internacional, por la religión, presidido por el buen gusto y aderezado con humor blanco y otros prosaicos imperativos de la realidad.

Si deseamos ver buen cine raramente lo encontraremos en las grandes producciones, o en aquellas otras que vienen sancionadas por la crítica y el consenso de los públicos. La historia particular, el drama privado de un individuo, creo que no puede interesar a nadie digno de vivir en su época; si el espectador se hace partícipe de las alegrías, tristezas o angustias de algún personaje de la pantalla, deberá ser porque ve reflejadas en aquél las alegrías, tristezas o angustias de toda la sociedad, y por tanto las suyas propias. La falta de trabajo, la inseguridad de la vida, el temor a la guerra, la injusticia social, etc., son cosas que, por afectar a todos los hombres de hoy, afectan también al espectador; pero que el señor X no sea feliz en su hogar y se busque una amiga para distraerse, a la que finalmente abandonará para reunirse con su abnegada esposa, es algo moral y edificante, sin duda, pero nos deja completamente indiferentes.

A veces la esencia cinematográfica brota insólitamente de un film anodino, de una comedia bufa o de un burdo folletín. Man Ray ha dicho en una frase llena de significación: "Los peores films que haya podido ver, aquellos que me hacen dormir profundamente, contienen siempre cinco minutos maravillosos, y los mejores, los más celebrados, cuentan solamente con cinco minutos que valgan la pena". O sea que tanto los buenos como los malos films, y por encima y a pesar de las intenciones de sus realizadores, la poesía cinematográfica propugna por salir a la superficie y manifestarse.

El cine es un arma maravillosa y peligrosa, si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aun el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. El film es como una simulación involuntaria del sueño. Bernard Brunius nos hace observar que la noche paulatina que invade la sala equivale al cerrar los ojos: entonces comienza en la pantalla, y en el hombre, la incursión por la noche de la inconciencia; las imágenes, como en el sueño, aparecen y desaparecen a través de disolvencias y oscurecimientos; el tiempo y el espacio se hacen flexibles, se encogen y alargan a voluntad; el orden cronológico y los valores relativos de duración no responden ya a la realidad; la acción de un círculo es transcurrir en unos minutos o en varios siglos; los movimientos aceleran los retardos.

El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra, por sus raíces, la po-

JEAN COCTEAU Sólo Buñuel puede provocar en sus personajes esos minutos de paroxismo en el dolor, en los que resulta natural y como fatal ver a un hombre de frac arar un salón Luis XVI.



UNA PROFECIA

...

—¿Y usted es Buñuel?

—Sí, para lo que usted mande.

—¿Y esas respuestas a mi cuestionario, que jamás llegan, que me ha prometido usted?

...

— Su primera pregunta se refería al juicio que me merece el cine, ¿no?

—Eso. Su opinión sobre el cine en general.

—Pues el cine me parece el representante más específico de nuestra época, nacido tan en función de sus necesidades espirituales, como la catedral en la Edad Media. Pero si ésta supone dolor, el cinema supone alegría. Así, tomo como tipo de film perfecto el cómico americano en donde el elemento humano no tiene preponderancia sobre el natural. Porque el cinema no nos da psicologías: a lo sumo nos presenta individuos aislados: a don fulano que se mueve en tal medio y al que le ocurren tales y cuales cosas. Los tipos del cine serían banales en literatura, aunque la banalidad haya sido transubstanciada por el cinema. En una novela puede decirse: "Arturo, después de encender un pitillo, continuó su discurso, diciendo..." lo que sea. La bondad de la novela depende de lo que diga Arturo, y la del film estriba en el momento de encender el cigarro. Creo, además, que el cinema es el instrumento más adecuado para expresar la gran poesía de "nuestra época" y el único que ha podido establecer ciertas verdades visuales, "universalmente".

...

—¿Es arte el cine?

—Interminable discusión: que sí, que no; que no, que sí... Me incluyo entre los que disienten. No creo que el cine se adapte al concepto tradicional del arte o a las ideas tradicionales que sobre el arte se tienen. Es una industria. Nace del standard, de la división del trabajo. El mejor cine es el que deriva de una industria más perfeccionada. Opino que el film debía ser anónimo, como la catedral. Esto no quita que muchos intenten "hacer arte" con él. Si el cinema llega a producir belleza —fin del arte— la produce no por el arte, sino por la industria y en función de su utilidad. Como el acorazado. Como el automóvil.

—¿Y qué piensa usted de la rivalidad entre el cine y el teatro?

—Que es el cine el que triunfa. El teatro primitivo no utilizaba más que la palabra. Ni decorado, ni acción, ni expresión en el rostro, que llevaban cubierto sus actores. Cuando no existía el cinema, podíamos resignarnos, por puro convencionalismo, a creer que veíamos la emoción en la cara de un actor, o a que presenciábamos una acción. Hoy el teatro nos es insoportable. Los actores del teatro, aún sin careta, no tienen rostros. Sólo tienen voz. Y el cine posee hasta "silencio"

—¿Y del cine hablado?...

—Que conseguida su perfección, se convertirá en cine-teatro y excluirá definitivamente al teatro. Pero siempre habrá un cine silencioso, un cine-cine. No podemos volver a emplear la diligencia habiendo conocido el avión. Porque aun en ese cine-teatro siempre los personajes resultarán fantasmas que hablan.

—¿Y qué cinematografía conceptúa usted mejor: la yanqui, la alemana, la rusa o la francesa?...

—Me las cita usted en el orden de mi predilección. La yanqui, con mucha diferencia sobre las otras. Dentro de las europeas, la alemana. La rusa tiene los defectos de la alemana y, además, es tendenciosa. La francesa, excepto diez o doce films, es la peor, la menos dotada.

...

De un diálogo entre Buñuel y L. Gómez Meza, en 1929.

CARLOS FUENTES Durante toda su carrera, Buñuel ha sido objeto de los ataques de una larga línea de censores, policías, clérigos, amas de casa y bienpensantes que lo han acusado violentamente —impidiendo a navajazos y botellazos la exhibición de *La edad de oro* en 1931; prohibiendo la exhibición de *Viridiana* en España, hace seis años— de minar el bien y alentar el mal. Pero Buñuel sólo indica que ni el bien está donde la sociedad lo ubica, ni el mal es el que la sociedad denuncia. Buñuel pregunta constantemente, con triste severidad: Ustedes, los que juzgan como monstruos anormales a un necrófilo, a un masoquista, a un rebelde o a un enamorado, ¿no están, apenas, encubriendo sus propias represiones e intentando negar —exterminar— la experiencia ajena? Y si física y psicológicamente lo ajeno es lo extraño —loco, homosexual o enano— políticamente es lo exterminable —negro, judío o comunista—.

EL CINE INSTRUMENTO DE POESIA

Por Luis Buñuel

El grupo de jóvenes que forman la Dirección de Difusión Cultural se acercó a mí para pedirme una conferencia. Aunque agradecí debidamente la distinción de que me hacían objeto, mi respuesta fue negativa: aparte de que no poseo ninguna de las cualidades que requiere un conferenciante, siento un pudor especial de hablar en público. Fatalmente, el que diserta atrae la atención colectiva de sus oyentes, sintiéndose blanco de sus miradas. En mi caso, no puedo evitar una cierta confusión ante el temor de que puedan creerme un poco, digamos, exhibicionista. Aunque esta idea mía sobre el conferenciante pueda ser exagerada o falsa, el hecho de sentirla como verdadera me obligó a suplicar que mi período de exhibición fuera lo más corto posible, y propuse la constitución de una mesa redonda, en la que unos cuantos amigos, pertenecientes a distintas actividades artísticas e intelectuales, pudiéramos discutir en familia alguno de los problemas que atañen al llamado séptimo arte: así, se acordó que el tema fuera el de "el cine como expresión artística", o más concretamente, como instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea.

Ha dicho Octavio Paz: "Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo", y yo, parafraseando, agrego: Bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el universo. Mas por el momento podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada. En ninguna de las artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre posibilidad y realización como en el cine. Por actuar de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretas; por aislarlo, gracias al silencio, a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar su hábitat psíquico, el cine es capaz de arrebatarlo como ninguna otra expresión humana. Pero como ninguna otra es capaz de embrutecerlo. Por desgracia, la gran mayoría de los cines actuales parece no tener más misión que ésa: las pantallas hacen gala del vacío moral e intelectual en que prospera el cine, que se limita a imitar la novela o el teatro, con la diferencia de que sus medios son menos ricos para expresar psicologías; repiten hasta el infinito las mismas historias que se cansó de contar el siglo diecinueve y que aún se siguen repitiendo en la novela contemporánea.

Una persona medianamente culta arrojaría con desdén el libro que contuviese alguno de los argumentos que nos relatan las más grandes películas. Sin embargo, sentada cómodamente en la sala a oscuras, deslumbrada por la luz y el movimiento que ejercen un poder casi hipnótico sobre ella, atraída por el interés del rostro humano y los cambios fulgurantes del lugar, esa misma persona casi culta, acepta plácidamente los tópicos más desprestigiados.

El espectador de cine, en virtud de esa clase o de esa especie de inhibición hipnagógica pierde un porcentaje elevado de sus facultades intelectivas. Pondré un ejemplo concreto: la película titulada *Detective Story* o *Antesala del infierno*. La estructuración de su argumento es perfecta, el director magnífico, los actores extraordinarios, la realización genial, etc., etc. Pues bien, todo ese talento, todo ese savoir faire, toda la complicación que supone la máquina del film, fue puesta al servicio de una historia estúpida, notable por su bajeza moral. Me viene a la mente aquella máquina extraordinaria del Opus 11, aparato gigantesco, fabricado con el mejor acero, de mil engranajes complicados, tubos, manómetros, cuadrantes, exacto como un reloj, imponente como un trasatlántico, que serviría únicamente para timbrar la correspondencia.

El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta por lo general en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo liberador de la poesía. Prefieren reflejar en aquélla los temas que pudieran ser continuación de nuestra vida ordinaria, repetir mil veces el mismo drama, hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano. Y todo eso, como es natural, bien sancionado por la moral consuetudinaria, por la censura gubernamental e internacional, por la religión, presidido por el buen gusto y aderezado con humor blanco y otros prosaicos imperativos de la realidad.

Si deseamos ver buen cine raramente lo encontraremos en las grandes producciones, o en aquellas otras que vienen sancionadas por la crítica y el consenso de los públicos. La historia particular, el drama privado de un individuo, creo que no puede interesar a nadie digno de vivir en su época; si el espectador se hace partícipe de las alegrías, tristezas o angustias de algún personaje de la pantalla, deberá ser porque ve reflejadas en aquél las alegrías, tristezas o angustias de toda la sociedad, y por tanto las suyas propias. La falta de trabajo, la inseguridad de la vida, el temor a la guerra, la injusticia social, etc., son cosas que, por afectar a todos los hombres de hoy, afectan también al espectador; pero que el señor X no sea feliz en su hogar y se busque una amiga para distraerse, a la que finalmente abandonará para reunirse con su abnegada esposa, es algo moral y edificante, sin duda, pero nos deja completamente indiferentes.

A veces la esencia cinematográfica brota insólitamente de un film anodino, de una comedia bufa o de un burdo folletín. Man Ray ha dicho en una frase llena de significación: "Los peores films que haya podido ver, aquellos que me hacen dormir profundamente, contienen siempre cinco minutos maravillosos, y los mejores, los más celebrados, cuentan solamente con cinco minutos que valgan la pena". O sea que tanto los buenos como los malos films, y por encima y a pesar de las intenciones de sus realizadores, la poesía cinematográfica propugna por salir a la superficie y manifestarse.

El cine es un arma maravillosa y peligrosa, si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aun el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. El film es como una simulación involuntaria del sueño. Bernard Brunius nos hace observar que la noche paulatina que invade la sala equivale al cerrar los ojos: entonces comienza en la pantalla, y en el hombre, la incursión por la noche de la inconciencia; las imágenes, como en el sueño, aparecen y desaparecen a través de disolvencias y oscurecimientos; el tiempo y el espacio se hacen flexibles, se encogen y alargan a voluntad; el orden cronológico y los valores relativos de duración no responden ya a la realidad; la acción de un círculo es transcurrir en unos minutos o en varios siglos; los movimientos aceleran los retardos.

El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra, por sus raíces, la poesía; sin embargo casi nunca se le emplea para esos fines. Entre las tendencias modernas del cine, la más conocida es la llamada neorrealista. Sus films presentan ante los ojos del espectador trozos de la vida real, con personajes tomados de la calle e incluso con edificios e interiores auténticos. Salvo excepciones, y cito muy especialmente *Ladrón de bicicletas*, no ha hecho nada el neorrealismo para que resalte en sus films lo que es propio del cine, quiero decir, el misterio y lo fantástico. ¿De qué nos sirve todo ese ropaje de vista si las situaciones, los móviles que animan a los personajes, sus reacciones, los argumentos mismos están calcados de la literatura más sentimental y conformista? La única aportación interesante que nos ha traído, no el neorrealismo, sino Zavattini personalmente, es la elevación al rango de categoría dramática del acto anodino. En *Humberto D.*, una de las películas más interesantes que ha producido el neorrealismo, una criada de servicio, durante todo un rollo, o sea durante diez minutos, realiza actos que hasta hace poco hubieran podido parecer indignos de la pantalla. Vemos entrar a la sirvienta a la cocina, encender su fogón, poner una olla a calentar, echar repetidas veces un jarro con agua a una línea de hormigas que avanza en formación india hacia las viandas, dar el termómetro a un viejo que se siente febril, etc., etc. A pesar de lo trivial de estas situaciones, esas maniobras se siguen con interés y hasta con suspenso.

El neorrealismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos elementos que enriquecen su lenguaje, pero nada más. La realidad neorrealista es incompleta, oficial, sobre todo, razonable; pero la poesía, el misterio, lo que completa y amplía la realidad tangente, falta en absoluto en sus producciones. Confunde la fantasía irónica con lo fantástico y el humor negro.

"Lo más admirable de lo fantástico —ha dicho André Bretón— es que lo fantástico no existe, todo es real". Hablando con el propio Zavattini hace algún tiempo, expresaba mi inconformidad con el neorrealismo: estábamos comiendo juntos, y el primer ejemplo que se me ocurrió fue el vaso de vino que me hallaba bebiendo. Para un neorrealista, le dije, un vaso es un vaso y nada más que eso: veremos cómo lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida de la casa o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieren verlo. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de lo desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle.

No crean por cuanto llevo dicho, que sólo propugno por un cine dedicado exclusivamente a la expresión de lo fantástico y del misterio, por un cine escapista, que desdeñoso de nuestra realidad cotidiana pretendiera sumergirnos en el mundo inconsciente del sueño. Aunque muy brevemente, he indicado hace poco la importancia capital que le doy al film que trata sobre los problemas fundamentales del hombre actual, no considerado aisladamente, como caso particular, sino en sus relaciones con los demás hombres. Hago mías las palabras de Engels que define así la función de un novelista (léase para el caso, la de un creador cinematográfico): "El novelista habrá cumplido honradamente cuando, a través de una pintura fiel de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués, y obligue a dudar al lector de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, incluso aunque no tome partido sensiblemente".

JEAN COCTEAU Sólo Buñuel puede provocar en sus personajes esos minutos de paroxismo en el dolor, en los que resulta natural y como fatal ver a un hombre de frac arar un salón Luis XVI.

MAX AUB Para dar a entender lo que es el cine de Luis Buñuel —tan personal— me interesa saber quién es ese extraño ser que anda por el mundo, horripilado por las arañas. Entomólogo por añadidura, es decir, que sabe lo que son. Ese extraño ateo que habla continuamente de la iglesia católica; ese amigo de las armas, y no más cobarde que cualquier hombre, que huye de toda contienda aunque ésta pueda servir a sus ideas. Antes o después se puede hacer el examen de su obra con relación a la de los demás, pero para comprenderla hay que intentar saber quién es.

Es lo que cela con gran cuidado. Luis Buñuel, a pesar, por su profesión, de ser objeto de miles de preguntas acerca de sí mismo, de su manera de ser y de trabajar, ha logrado tender una cortina de humo y repetir en declaraciones y entrevistas casi siempre lo mismo; ha logrado ocultar su vida personal y ha sacado gran partido de sus enfermedades para aislarse casi totalmente de quienes le molestan. Y, a la vejez, le molesta casi todo. (...)

Y resulta que mi personaje es su época; es decir, lo que su época fue influyendo en él: la religión, los jesuitas, las rameras, Federico García Lorca, el vino tinto, Calanda, su madre, Fritz Lang, Dalí, Wagner, Freud, Bretón, Benjamín Péret, el surrealismo en general y el comunismo en particular.



Buñuel en la filmación de "Tristana",1969.

Con Julio Cortázar y Carlos Fuentes, en la ciudad de México, 1975.

HENRY MILLER ¡Quiero repetirlo: *L'age d'or* es el único film que conozco que revela las posibilidades del cine! Su llamado no se dirige ni al intelecto ni al corazón: golpea en el plexo solar. Es como golpear a un perro furioso en los intestinos, ¡y aunque fue un golpe valiente y bien intencionado en los intestinos, no fue suficiente! Tendrán que venir otros films, films aún más violentos que el de Luis Buñuel. Porque el mundo está en coma y el cine aún mueve ante nuestros ojos una pluma de ganso.



INE MENTO DESIA



ñuel

Buñuel en la filmación de "Tristana",1969.



Con Julio Cortázar y Carlos Fuentes, en la ciudad de México, 1975.

esía; sin embargo casi nunca se le emplea para esos fines. Entre las tendencias modernas del cine, la más conocida es la llamada neorrealista. Sus films presentan ante los ojos del espectador trozos de la vida real, con personajes tomados de la calle e incluso con edificios e interiores auténticos. Salvo excepciones, y cito muy especialmente *Ladrón de bicicletas,* no ha hecho nada el neorrealismo para que resalte en sus films lo que es propio del cine, quiero decir, el misterio y lo fantástico. ¿De qué nos sirve todo ese ropaje de vista si las situaciones, los móviles que animan a los personajes, sus reacciones, los argumentos mismos están calcados de la literatura más sentimental y conformista? La única aportación interesante que nos ha traído, no el neorrealismo, sino Zavattini personalmente, es la elevación al rango de categoría dramática del acto anodino. En *Humberto D.*, una de las películas más interesantes que ha producido el neorrealismo, una criada de servicio, durante todo un rollo, o sea durante diez minutos, realiza actos que hasta hace poco hubieran podido parecer indignos de la pantalla. Vemos entrar a la sirvienta a la cocina, encender su fogón, poner una olla a calentar, echar repetidas veces un jarro con agua a una línea de hormigas que avanza en formación india hacia las viandas, dar el termómetro a un viejo que se siente febril, etc., etc. A pesar de lo trivial de estas situaciones, esas maniobras se siguen con interés y hasta con suspenso.

El neorrealismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos elementos que enriquecen su lenguaje, pero nada más. La realidad neorrealista es incompleta, oficial, sobre todo, razonable; pero la poesía, el misterio, lo que completa y amplía la realidad tangente, falta en absoluto en sus producciones. Confunde la fantasía irónica con lo fantástico y el humor negro.

"Lo más admirable de lo fantástico —ha dicho André Bretón— es que lo fantástico no existe, todo es real". Hablando con el propio Zavattini hace algún tiempo, expresaba mi inconformidad con el neorrealismo: estábamos comiendo juntos, y el primer ejemplo que se me ocurrió fue el vaso de vino que me hallaba bebiendo. Para un neorrealista, le dije, un vaso es un vaso y nada más que eso: veremos cómo lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida de la casa o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieren verlo. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de lo desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle.

No crean por cuanto llevo dicho, que sólo propugno por un cine dedicado exclusivamente a la expresión de lo fantástico y del misterio, por un cine escapista, que desdeñoso de nuestra realidad cotidiana pretendiera sumergirnos en el mundo inconsciente del sueño. Aunque muy brevemente, he indicado hace poco la importancia capital que le doy al film que trata sobre los problemas fundamentales del hombre actual, no considerado aisladamente, como caso particular, sino en sus relaciones con los demás hombres. Hago mías las palabras de Engels que define así la función de un novelista (léase para el caso, la de un creador cinematográfico): "El novelista habrá cumplido honradamente cuando, a través de una pintura fiel de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués, y obligue a dudar al lector de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, incluso aunque no tome partido sensiblemente".

HENRY MILLER ¡Quiero repetirlo: *L'age d'or* es el único film que conozco que revela las posibilidades del cine! Su llamado no se dirige ni al intelecto ni al corazón: golpea en el plexo solar. Es como golpear a un perro furioso en los intestinos, ¡y aunque fue un golpe valiente y bien intencionado en los intestinos, no fue suficiente! Tendrán que venir otros films, films aún más violentos que el de Luis Buñuel. Porque el mundo está en coma y el cine aún mueve ante nuestros ojos una pluma de ganso.

MAX AUB Para dar a entender lo que es el cine de Luis Buñuel —tan personal— me interesa saber quién es ese extraño ser que anda por el mundo, horripilado por las arañas. Entomólogo por añadidura, es decir, que sabe lo que son. Ese extraño ateo que habla continuamente de la iglesia católica; ese amigo de las armas, y no más cobarde que cualquier hombre, que huye de toda contienda aunque ésta pueda servir a sus ideas. Antes o después se puede hacer el examen de su obra con relación a la de los demás, pero para comprenderla hay que intentar saber quién es.

Es lo que cela con gran cuidado. Luis Buñuel, a pesar, por su profesión, de ser objeto de miles de preguntas acerca de sí mismo, de su manera de ser y de trabajar, ha logrado tender una cortina de humo y repetir en declaraciones y entrevistas casi siempre lo mismo; ha logrado ocultar su vida personal y ha sacado gran partido de sus enfermedades para aislarse casi totalmente de quienes le molestan. Y, a la vejez, le molesta casi todo. (...)

Y resulta que mi personaje es su época; es decir, lo que su época fue influyendo en él: la religión, los jesuitas, las rameras, Federico García Lorca, el vino tinto, Calanda, su madre, Fritz Lang, Dalí, Wagner, Freud, Bretón, Benjamín Péret, el surrealismo en general y el comunismo en particular.



EL POETA BUÑUEL

Por Octavio Paz

La aparición de *La edad de oro* y *Un perro andaluz* señalan la primera irrupción deliberada de la poesía en el arte cinematográfico. Las nupcias entre la imagen fílmica y la imagen poética, creadoras de una nueva realidad, tenían que parecer escandalosas y subversivas. Lo eran. El carácter subversivo de los primeros films de Buñuel reside en que, apenas tocadas por la mano de la poesía, se desmoronan las fantasmales convenciones (sociales, morales o artísticas) de que está hecha nuestra realidad. Y de esas ruinas surge una nueva verdad, la del hombre y su deseo. Buñuel nos muestra que ese hombre maniatado puede, con sólo cerrar los ojos, hacer saltar el mundo. Esos films son algo más que un ataque feroz a la llamada realidad; son la revelación de otra *realidad* humillada por la civilización contemporánea. El hombre de *La edad de oro* duerme en cada uno de nosotros y sólo espera un signo para despertar: el del amor. Esta película es una de las pocas tentativas del arte moderno para revelar el rostro terrible del amor en libertad.

Un poco después Buñuel exhibe *Tierra sin pan*, un film documental que en su género es también una obra maestra. En esta película el poeta Buñuel se retira; calla, para que la realidad hable por sí sola. Si el tema de los films surrealistas de Buñuel es la lucha del hombre contra una realidad que lo asfixia y mutila, el de *Tierra sin pan* es el del triunfo embrutecedor de esa misma realidad. Así, este documental es el necesario complemento de sus creaciones anteriores. El las explica y las justifica. Por caminos distintos Buñuel prosigue su lucha encarnizada con la realidad. Contra ella, mejor dicho. Su realismo, como el de la mejor tradición española —Goya, Quevedo, la novela picaresca, Valle-Inclán, Picasso— consiste en un despiadado cuerpo a cuerpo con la realidad. Al abrazarla, la desuella. De allí que su arte no tenga parentesco alguno con las descripciones más o menos tendenciosas, sentimentales o estéticas, de lo que comúnmente se llama realismo. Por el contrario, toda su obra tiende a provocar la erupción de algo secreto y precioso, terrible y puro, escondido precisamente por nuestra realidad. Sirviéndose del sueño y de la poesía o utilizando los medios del relato fílmico, el poeta Buñuel desciende al fondo del hombre, a su intimidad más radical e inexpresada.

Después de un silencio de muchos años, Buñuel presenta una nueva película: *Los olvidados*. Si se comparan a esta cinta las realizadas con Salvador Dalí, sorprende sobre todo el rigor con que Buñuel lleva hasta sus límites extremos sus primeras intuiciones. Por una parte, *Los olvidados* representa un momento de madurez artística; por la otra, de mayor y más total desesperación: la puerta del sueño parece cerrada para siempre; sólo queda abierta la de la sangre. Sin renegar de la gran experiencia de su juventud, pero consciente del cambio de los tiempos —que ha hecho más espesa esa realidad que denunciaba en sus primeras obras—, Buñuel construye una película en la que la acción es precisa como un mecanismo, alucinante como un sueño, implacable como la marcha silenciosa de la lava. El argumento de *Los olvidados* —la infancia delincuente— ha sido extraído de los archivos penales. Sus personajes son nuestros contemporáneos y tienen la edad de nuestros hijos. Pero *Los olvidados* es algo más que un film realista. El sueño, el deseo, el horror, el delirio y el azar, la porción nocturna de la vida, también tienen su parte. Y el peso de la realidad que nos muestra es de tal modo atroz, que acaba por parecernos imposible, insoportable. Y así es: la realidad es *insoportable*; y por eso, porque no la soporta, el hombre mata y muere, ama y crea.

La más rigurosa economía artística rige a *Los olvidados*. A mayor condensación corresponde siempre una más intensa explosión. Por eso es una película sin "estrellas"; por eso, también la discreción del "fondo musical", que no pretende usurpar lo que en el cine la música le debe a los ojos; y finalmente, el desdén por el color local. Dando la espalda a la tentación del impresionante paisaje mexicano, la escenografía se reduce a la desolación sórdida e insignificante, mas siempre implacable, de un paisaje urbano. El espacio físico y humano en que se desarrolla el drama no puede ser más cerrado: la vida y la muerte de unos niños entregados a su propia fatalidad, entre los cuatro muros del abandono. La ciudad, con todo lo que esta palabra entraña de solidaridad humana, es lo ajeno y extraño. Lo que llamamos civilización no es para ellos sino un muro, un gran No que cierra el paso. Esos niños son mexicanos pero podrían ser de otro país, habitar un suburbio cualquiera de otra gran ciudad. En cierto modo no viven en México, ni en ninguna parte: son los olvidados, los habitantes de esas *Waste lands* que cada urbe moderna engendra a sus costados. Mundo cerrado sobre sí mismo, donde todos los actos son circulares y todos los pasos nos hacen volver a nuestro punto de partida. Nadie puede salir de allí, ni de sí mismo, sino por la calle larga de la muerte. El azar, que en otros mundos abre puertas, aquí las cierra.

La presencia continua del azar posee en *Los olvidados* una significación especial, que prohíbe confundirlo con la muerte. El azar que rige la acción de los héroes se presenta como una necesidad que, sin embargo, *pudiera no haber ocurrido*. (¿Por qué no llamarlo entonces con su verdadero nombre, como en la tragedia: *destino*?) La vieja fatalidad vuelve a funcionar, sólo que despojada de sus atributos sobrenaturales: ahora nos enfrentamos a un fatalidad social y psicológica. O, para emplear la palabra mágica de nuestro tiempo, el nuevo fetiche intelectual: una fatalidad histórica. No basta, sin embargo, con que la sociedad, la historia o las circunstancias se muestren hostiles a los héroes; para que la catástrofe se produzca es necesario que esos determinantes coincidan con la voluntad de los hombres. Pedro lucha contra el azar contra su mala suerte o mala sombra, encarnada en el *Jaibo*; cuando, cercado, la acepta y la afronta, transforma la fatalidad en destino. Muere, pero hace suya su muerte. El choque entre la conciencia humana y la fatalidad externa constituye la esencia del acto trágico. Buñuel ha redescubierto esta ambigüedad fundamental: sin la complicidad humana el destino no se cumple y la tragedia es imposible. La fatalidad ostenta la máscara de la libertad; ésta, la del destino.

Los olvidados no es un film documental. Tampoco es una película de tesis, de propaganda o de moral. Aunque ninguna prédica empaña su admirable objetividad, sería calumnioso decir que se trata de un film estético, en el que sólo cuentan los valores artísticos. Lejos del realismo (social, psicológico y edificante) y del esteticismo, la película de Buñuel se inscribe en la tradición de un arte pasional y feroz, contenido y delirante, que reclama como antecedentes a Goya y a Posada, quizá los artistas plásticos que han llevado más lejos el humor negro. Lava fría, hielo volcánico. A pesar de la universalidad de su tema, de la ausencia de color local y de la extrema desnudez de su construcción, *Los olvidados* posee un acento que no hay más remedio que llamar racial (en el sentido en que los toros tienen "casta"). La miseria y el abandono pueden darse en cualquier parte del mundo, pero la pasión encarnizada con que están descritos pertenece al gran arte español. Ese mendigo ciego ya lo hemos visto en la picaresca española. Esas mujeres, esos borrachos, esos cretinos, esos asesinos, esos inocentes, los hemos visto en Quevedo y en Galdós, los vislumbramos en Cervantes, los han retratado Velázquez y Murillo. Esos palos —palos de ciego— son los mismos que se oyen en todo el teatro español. Y los niños, los olvidados, su mitología, su rebeldía pasiva, su lealtad suicida, su dulzura que relampaguea, su ternura llena de ferocidades exquisitas, su desgarrada afirmación de sí mismos en y para la muerte, su búsqueda sin fin de la comunión —aun a través del crimen— no son ni pueden ser sino mexicanos. Así, en la escena clave de la película —la escena onírica— el tema de la madre se resuelve en la cena en común, en el festín sagrado. Quizá sin proponérselo, Buñuel descubre en el sueño de sus héroes las imágenes arquetípicas del pueblo mexicano; Coatlicue y el sacrificio. El tema de la madre, que es una de las obsesiones mexicanas, está ligado inexorablemente al de la fraternidad, al de la amistad hasta la muerte. Ambos constituyen el fondo secreto de esta película. El mundo de *Los olvidados* está poblado por huérfanos, por solitarios que buscan la comunión y que para encontrarla no retroceden ante la sangre. La búsqueda del "otro", de nuestro semejante, es la otra cara de la búsqueda de la madre. O la aceptación de su ausencia definitiva: el sabernos solos. Pedro, el *Jaibo* y sus compañeros nos revelan así la naturaleza última del hombre, que quizá consista en una permanente y constante orfandad.

Testimonio de nuestro tiempo, el valor moral de *Los olvidados* no tiene relación alguna con la propaganda. El arte, cuando es libre, es testimonio, conciencia. La obra de Buñuel es una prueba de lo que pueden hacer el talento creador y la conciencia artística cuando nada, excepto su propia libertad, los constriñe o coacciona.



Con Octavio Paz en la entrega de los Premios Nacionales, México, 1977.

FEDERICO GARCIA LORCA

*La primera verbena que Dios envía
es la de San Antonio de la Florida*

Luis: en el encanto de la madrugada
canta mi amistad siempre florecida.
La luna grande luce y rueda
por las altas nubes tranquilas.
Mi corazón luce y rueda
en la noche verde y amarilla.
Luis: mi amistad apasionada
hace una trenza con la brisa.
El niño toca el pianillo
triste, sin una sonrisa.
Bajo los arcos de papel
estrecho tu mano amiga.

Federico

Verbena de San Antonio, 1924

PEDRO ALMODOVAR

Me asocian con Schroter, por lo barroco y anticonvencional. También con Fassbinder por los personajes marginales y el kistch. Otros me comparan con el travesti Divine. Pero yo me siento más bien cercano a Buñuel. El está presente en mi obra, porque procedo de su misma cultura hispánica y puede que también tenga un sentido del humor parecido.

En Buñuel, me atrae el Archibaldo de la Cruz de *Ensayo de un crimen*. Incluso, me hubiera gustado haber hecho, yo, sus películas mexicanas.

